

Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973.

Фришман А. О Кьеркегоре и М. Бахтине «с постоянной ссылкой на Сократа» // Рус. и дат. интерпретации творчества С. Кьеркегора. М., 1994.

Фришман А. Достоевский и Кьеркегор: диалог и молчание // Достоевский в конце XX века : сб. ст. М., 1996.

Эйхенбаум Б. Роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» // Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962.

Kern E. Existential Thought and Fictional Technique. Kierkegaard, Sartre, Beckett. L., 1970.

Lenning P. Existentia // Concepts and alternatives. Kierkegaardiana. Copenh. 1979. Vol. 3.

УДК 821.161.1-31 + 82.06

Н. В. Пращерук

### **«РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ» ВАРИАНТ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: О ПРОЗЕ И. А. БУНИНА**

В ряду художников конца XIX — начала XX в. Бунин известен своей открытой приверженностью классической традиции, репутацией «последнего классика» в русской литературе. И этому способствовали даже не столько сами произведения художника с внешней простотой сюжетов, «прозрачностью» формы, контрастирующие с современными модернистскими текстами, сколько его резко критические выступления в адрес представителей авангардной литературы — символистов, футуристов, акмеистов и т. п. Опираясь на суждения и оценки самого художника, а также исследуя проблематику и поэтику его произведений, отечественные литературоведы долгое время считали его творчество реалистическим, признавая при этом «новое качество» бунинского реализма, обусловленное его взаимодействием с нереалистическими течениями, углублени-

ем философского начала и возрастающим влиянием символической образности [см. об этом: Келдыш, 1975; Судьбы русского реализма; Развитие реализма в русской литературе; Муценко; и др.]. И только с 1990-х гг. все чаще и авторитетнее зазвучали голоса в поддержку Бунина-модерниста.

Художник отнесен к числу трудно постигаемых авторов, потому что, как отмечает Т. А. Никонова, «не укладывается ни в одну из наработанных литературоведческих и культурологических схем», и при обращении к его текстам «реалистические механизмы во многих случаях “не работают” или дают ничтожно малый результат» [Никонова, 1999, с. 5]. Проблема связи Бунина с модернизмом ставится в работе В. Келдыша, который, развивая идеи своих предыдущих исследований, сближает бунинскую концепцию человека с символизмом [см.: Келдыш, 1993, с. 99]. Модернистскую направленность в трактовке Буниным темы любви и пола отмечают М. Б. Крепс, Д. В. Мышалова, поддерживая тем самым точку зрения Ф. Степуна, высказанную им в известной работе о «Митиной любви» [см.: Крепс, с. 205; Мышалова, с. 53].

Наиболее системно вопрос о модернистских традициях в творчестве И. А. Бунина представлен в монографии Ю. Мальцева. Проведя ряд сопоставлений, исследователь стремится показать «всю огромность и необычность Бунина», которую не поняли сами русские модернисты, при том, что художник, по его мнению, являет в своих произведениях образцы нового — именно модернистского — искусства [см. об этом: Мальцев, с. 100—151]. Во многих отношениях его позиция убедительна и проясняет целый ряд моментов в понимании вопроса о месте и значении Бунина в литературе XX в. Однако исследователь, высказав очень продуктивную идею о феноменологизме бунинского художественного сознания, остается в своих размышлениях о произведениях писателя все же во многом на уровне формальных приемов и практически не касается разработки вопросов, связанных непосредственно с системой смыслопорождающих и структурообразующих принципов его творчества, которые задают стратегию воплощения его глубоко оригинальной концепции мира и человека. Кроме того, его представления о клас-

сическом реализме отличаются некоторой упрощенностью и тенденциозностью, что во многом снижает ценность высказанных им суждений.

А между тем уникальность бунинского дара, способность мастера с поистине «царственной свободой» «пройти... мимо всех эстетических нарочитостей декаденства и мимо всех политических утробностей общественности» (Ф. Степун) связаны, на мой взгляд, как раз с его редкой феноменологической одаренностью и устремленностью, обусловившей в его произведениях особые отношения автора и героя с окружающим миром. В «Жизни Арсеньева» это обозначено следующим афоризмом главного героя: «Нет никакой отдельной от нас природы... каждое малейшее движение воздуха есть движение нашей собственной жизни» [цит. по: Мальцев, с. 214]. А в одном из писем конца века сам автор вполне недвусмысленно выразил свое феноменологическое кредо: «Мир — зеркало, отражающее то, что смотрит в него. Все зависит от настроения. Много у меня было скверных минут, когда все казалось глупо, пошло и мертво, и это было, вероятно, правда. Но бывало и другое, когда все и вся было хорошо, радостно и осмысленно. И это было правда» [Там же, с. 112].

Надо сказать, что феноменологическая философия оказалась глубоко созвучна русскому сознанию первой трети XX в., подготовленному философией «всеединства» В. Соловьева, «нашла отклик, не сводимый к простому знакомству с очередной немецкой философской школой» [Русская философия, с. 227]. Программные работы Гуссерля были впервые переведены в России, а такие русские философы, как Г. Шпет, Н. Лосский, Л. Шестов, И. Ильин, В. Зеньковский, А. Лосев и другие, явились не столько популяризаторами немецкого феноменолога, сколько адапторами и оригинальными продолжателями его идей (как, впрочем, созвучных идей других, в том числе и русских, философов). Система Гуссерля, выросшая из философии жизни, резко обозначившая общий и кардинальный поворот культурного сознания рубежа веков и XX столетия к иному, отличному от классической философии пониманию принципов взаимоотношения человека и мира, стала также одним из мето-

логических оснований для ряда известных философских течений, например экзистенциализма. О том, насколько Гуссерль был популярен в России, косвенно свидетельствуют шуточные строки, широко ходившие в академических кругах в начале 1920-х гг.: «Нет бога, кроме Гуссерля, и Шпет пророк его» [Левин, с. 18]. Безусловно, Бунин, в отличие, например, от Пастернака, формировавшегося как художник в условиях системного философского образования и штудирования источников, никогда специально не разбирался в хитросплетениях феноменологической философии. Однако он оказался не просто удивительно восприимчив к «вениям» современной ему культурной эпохи. Можно сказать, несколько перефразируя суждение Ф. Степуна, что феноменологическое отношение к миру стало для Бунина «не отвлеченно стоящей над ним идеей, а кровью и плотью его духовно-душевно-телесного существа» [Степун, с. 5], претворилось в органику его художественных произведений.

Чтобы перейти к конкретному разговору о бунинском творчестве, необходимо уточнить содержательный объем таких понятий, как феноменологическое отношение к миру и феноменологическая установка. Опираясь на философские источники и соотнося их с конкретным творческим опытом писателя, можно утверждать, что феноменологическая установка предполагает следующие основные особенности:

- Неразрывность субъекта и объекта, а это, в свою очередь, означает, что предметное бытие «имманентно присуще сознанию». В этом состоит принцип взаимоотношений «я» и «не-я» в мире Бунина, который терминологически можно обозначить категорией «жизненный мир», вполне работающей при анализе бунинских текстов и понимаемой как «пласт опыта, предшествующего субъект-объектному отношению», «мир первоначальных очевидностей, сфера объективации человеческой субъективности» [Феноменология искусства, с. 17].

- Реальность «жизненного мира» строится как реальность феноменов, т. е. «себя-в-себе-самом-показывающих» (Хайдеггер). Феномены отличаются от явлений и от видимости, выступая по отноше-

нию к сознанию как непосредственно данная реальность. Ф. Степун называл Бунина художником, «никогда не говорящим о вещах, но заставляющим вещи говорить с нами» [Степун, с. 9].

• Чтобы «вещи заговорили» сокрытыми в них смыслами, необходимо максимально приблизиться к ним, их «коснуться», «пережить», т. е. проделать процедуру «вслушивания», «внятия», «усмотрения сущности». При этом внимание и взгляд должны сохранять волнующую непосредственность, быть «очищенными» от предшествующего опыта, и здесь помогает феноменологическая редукция: все, что мы знаем о мире, заключается в скобки, а связи с разного рода традициями, идеями, образами мыслятся как результат «встречи», совершившейся в процессе феноменологического созерцания.

• Наконец, чтобы, пережив, понять «заговорившие» вещи, надо войти в их язык, в язык как способ со-бытия, бытия, «дом бытия» (Хайдеггер). Тема языка как «лона культуры», языка, который обладает особой телесностью, объединившая Хайдеггера и Флоренского, была близка и понятна Бунину, с детства по-особому прислушивающемуся к словам [Феноменология искусства, с. 38].

Следовательно, дистанция между «я» и «не-я» в бунинском мире по существу снимается и создается эффект прямого «присутствия», или «вхождения», как бы «самих вещей в оригинале», а не их символов, копий или отражений [см. об этом: Лосский, с. 85]. В видимом у Бунина есть то, что видится, в слышимом — то, что слышится, в переживаемом — то, что переживается. Этим во многом обусловлена «вещественность», «реалистичность», «телесность» его образов. Подобная философско-эстетическая стратегия порождает и специфический текст, текст как особую целостность, изначально сориентированную на «снятие» классических оппозиций: «я» — «не-я», личность — мир, жизнь — смерть, логическое — психологическое, лирическое — эпическое, конкретно-предметное — символическое, автор — герой и т. п.

Логично предположить, что подобная философско-эстетическая стратегия предполагает вполне определенное и существенное обновление поэтики, структуры художественного текста. Возникает вопрос о специфике и характере такого обновления, вопрос о том,

есть ли в творчестве художника некое «поле напряжения», максимально репрезентирующее то новое, оригинальное, что принес Бунин в литературу.

Отвечая на эти вопросы, мы органично выходим в область главной проблематики бунинских книг. Художнику «посчастливилось» практически в самом начале творческого пути обрести свою тему в искусстве — тему памяти и времени. Именно она придает всему его творчеству целостность и внутреннее единство. Такая последовательность и верность художника названной теме напрямую соотносится с «феноменологическим» видением мира и человека. Время — это, может быть, более беспощадное, чем пространство, измерение объективного, главный опосредующий и создающий дистанцию между «я» и «не-я» фактор. Поэтому так понятно стремление Бунина преодолеть его власть, вырваться из его сковывающей, отделяющей от мира «непроницаемости». В «Тени птиц» художник превосходно передает достигнутое ощущение «освобождения от времени»: «Две-три тысячи лет — это уже простор, освобождение от времени, от земного тления, начальное и высокое сознание тщеты всяких слав и величий»; «Всякий дальний путь — таинство: он приобщает душу бесконечности времени и пространства. А там — колыбель человечества. И я подойду к выходу из капища истории, — из руин, древнейших в мире, загляну в туманно-голубую бездну Мифа» [Бунин, 1915, т. 4, с. 104]<sup>1</sup>.

«Выход» из истории достигается усилиями памяти. В этом для Бунина ее безусловное значение и ценность. Память для него не идентична воспоминанию, не сводится к процессу и функции сознания и психологическому понятию. Ф. Степун, размышляя в одной из статей о том, как понимал сущность памяти Бунин, замечает: «Сущность памяти... в спасении образов жизни от власти времени. <...> В отличие от воспоминаний, всегда стремящихся “вернуть невозвратное”, память никогда не спорит со временем, потому что она над ним властвует. Для нее, в ее последней глубине, не важно, умирает ли нечто во времени или нет, потому что в ней

---

<sup>1</sup> Далее произведения И. Бунина цитируются по данному изданию с указанием в отсылке тома и страницы.

все восстает из мертвых. Возвышаясь над временем, она естественно возвышается и над всеми изменениями его, над прошлым, настоящим, будущим, почему в ней и легко совмещаются несовместимые во времени явления» [Степун, с. 13].

Такая трактовка памяти заложена еще в концепциях античности — в учениях Платона, Плотина, Аристотеля, особенно концептуально — у Августина, который считал: «...Есть три времени — настоящее прошедшего, настоящее настоящего и настоящее будущего. Некие три времени эти существуют в нашей душе, и нигде в другом месте я их не вижу: настоящее прошедшего — это память; настоящее настоящего — это непосредственное созерцание, настоящее будущего — его ожидание» [Августин Аврелий, с. 170]. Эти идеи затем развиваются философией XX в., рассматривающей память как философскую категорию, означающую духовную сущность («вечное настоящее»), которая имеет трансцендентную природу. Так, П. Рикер, основоположник современной феноменологическо-экзистенциалистской герменевтики, считает идею о «троичности» настоящего, развиваемую Августином в «Исповеди», гениальным открытием, в русле которого родилась феноменология Гуссерля, Хайдеггера, Мерло-Понти [см. об этом: Феноменология искусства, с. 158]. Кроме того, концепция духовной памяти и механизмов ее развертывания еще раньше отчасти разрабатывалась А. Бергсоном, заметившим в одном из своих сочинений: «В самую подлинную материю вводит нас чистое восприятие, и в реальнейшие недра духа проникаем мы вместе с памятью» [Бергсон, с. 244]. В русской философии эта традиция блестяще развита и обогащена трудами П. Флоренского. Так, в книге «Столп и утверждение Истины» он писал: «Память есть творческое воссоздание из представлений того, что открывается мистическим опытом в Вечности, или, иначе говоря, создание во Времени символов Вечности»; «...Память всегда имеет значение трансцендентальное, и в ней мы не можем не видеть нашего надвременного естества» [Флоренский, 1990, с. 201].

Сходные идеи, вплоть до переключек на уровне текста, несет в себе проблематика многих произведений Бунина: ряд его ранних рассказов, «Тень птицы», «Жизнь Арсеньева», «Освобождение

Толстого» и другие. Забегая вперед, отметим, что в «Тени птицы» герой-повествователь — «здесь и сейчас» — совершает усилием памяти прорыв из фактического, исторического времени в «чистую длительность». В его сознании органично живут эпохи, цивилизации, культуры. При этом память героя подчеркнута личностна, он демонстрирует особую остроту переживаемого «припоминания»: «Вот я стою и касаюсь камней, может быть, самых древних из тех, что вытесали люди! <...> Но исчезают века, тысячелетия, — и вот, братски соединяется моя рука с сизой рукой аравийского пленника, клавшего эти камни...» [т. 3, с. 355].

Хронотоп произведения, имеющий принципиальное значение для Бунина, сходен с тем, о чем писал П. Флоренский: «Прошедшей момент Времени должен быть дан не только как прошедший, но и сейчас, как настоящий, т. е. все Время дано мне как некое “сейчас”, почему сам я смотрящий на все Время, зараз мне данное, — сам я стою над Временем» [Флоренский, 1990, с. 202]. Многие исследователи так или иначе обращались к проблеме памяти и времени в его творчестве, справедливо считая ее центральной для художественной концепции писателя [см., например: Колобаева; Альберт, 1983, 1985; и др.]. Однако ученых интересовал преимущественно содержательный аспект разработки этой проблемы художником, причем рассматривался он в основном с опорой больше на психологические, чем на философские источники [см.: Альберт, 1983, 1985].

А между тем, если мы говорим о «преодолении времени» в его произведениях, об онтологизации памяти, об особо почувствованном и увиденном статусе жизни и человеческой субъективности, все это предполагает открытия не только в области проблематики — трансформируется структура текста в целом. По существу, такая авторская позиция означает следующее: во-первых, хронотоп как элемент поэтики, обычно определяемый жанром и «зависимый», обретает в определенном смысле «самостоятельность», выдвигаясь на первый план и становясь «главным героем» произведения; во-вторых, «отмененное время» закономерно оборачивается выходом во «вневременное пространство», приводит к опространствливанию формы произведения. И это при анализе требует дополнительных методологических усилий, что практически не учитыва-



лось исследователями Бунина. А между тем существует традиция в интерпретации авторов, «отменивших» время и мыслящих «пространством», таких, например, как Джойс, Пруст, Фолкнер и некоторых других. Традиция исследований этих авторов представлена прежде всего классиками — П. Флоренским, М. Бахтиным, Д. Фрэнком, а также современными работами В. Подороги, М. Мамардашвили, В. Топорова, С. Хоружего, Ю. Шатина и др. Думается, идеи, высказанные в этих работах, могут быть очень полезны в осмыслении бунинских открытий, природы его новаторства [см. об этом подробнее: Пращерук, с. 6—27].

Обратимся к прозе писателя — произведениям, на наш взгляд, максимально репрезентирующим оригинальность и новизну созданного им художественного мира. Это прежде всего книга путевых поэм «Тень птицы», которую можно вполне воспринимать как произведение манифестирующего и эмблематического характера, поскольку именно в ней впервые так масштабно и концептуально поставлена проблема пространства, заявлены и воплощены основные принципы бунинской поэтики.

«Тень птицы», как известно, создается «по следам» путешествия на Ближний Восток (1907—1911). В книге, как будто в соответствии с традиционной формой путевого очерка, есть внешний сюжет, восстанавливающий маршрут путешествия (из Одессы — пароходом в Турцию, затем через Дарданеллы и Афины в Египет, потом — древняя Иудея, оттуда — в Ливан и Сирию, и в финале — вновь земли, связанные с пребыванием Христа: Геннисарет, Тивериада и Табха) с четкой фиксацией впечатлений. При этом писатель не пытается, как это было в «Деревне» и «крестьянских рассказах», укрыться за объективированным повествователем и вообще не слишком озабочен проблемой авторского самоопределения, он словно освобождает себя от этого, предельно сблизив «я» путешествующего повествователя с биографическим автором. Исследователи справедливо отмечали особый статус повествователя в цикле, в частности то, что повествователь в «Тени Птицы» — это «самостоятельный образ... активное лирическое “я”, связующее все 11 поэм вполне по законам, действующим в стихотворном цикле» и утверждающее прежде всего поэтическое восприятие мира [Бердникова, с. 5].

Однако специфика повествовательной формы здесь обусловлена, на наш взгляд, не только ее лирической природой. В книге, по существу, складывается наиболее адекватная для художника форма повествования, которая будет использоваться им и в последующем творчестве, в вершинных его произведениях и которая связана с формированием в литературе неклассических субъектных структур. Природу такого повествования очень точно определяет в своих работах С. Н. Бройтман. Опираясь на точку зрения И. Анненского о том, что «классическое представление о самотождественной и замкнутой личности — искусственная абстракция», он замечает далее: «В лирическом “я” и воплощено двуединство “я” и “другого”, автора-творца и героя: это не традиционно понятый автор, но и не объективированный эпический герой, а нераздельность и неслиянность автора с героем, некая межсубъектная по своей природе целостность» [Теория литературы, с. 256]. Продолжая свои размышления о неклассической прозе, С. Н. Бройтман формулирует методологически ценную для нас идею: «Утверждается иное понимание автора — как “неопределенного” и вероятно-множественного субъекта, который не предшествует повествованию, а порождается им, формируется в его процессе» [Там же, с. 259—260]. Мне кажется, что как раз в этой нераздельности и неслиянности автора с героем, а также в «освобождении» автора от традиционных статусов и ролей, в его динамическом существовании в тексте и состоит повествовательная стратегия и техника Бунина-художника, определяется ее новизна и «ускользаемость» от привычных дефиниций. Такая повествовательная структура напрямую соотносится с трансформацией традиционных хронотопических форм в бунинском тексте, поскольку автор уже не выстраивает историю путешествия героя, а существует с ним в едином пространстве «встреч» с реальностью.

Вернемся к книге. Путешествие трактуется в «Тени птицы» как значительное событие человеческой жизни, позволяющее осуществить нечто вроде феноменологической редукции в экзистенциальном и психологическом смыслах, т. е. ощутить себя свободным от предшествующего опыта, социальной и национальной принадлежности и т. п., что помогает путешественнику испытать радость непосредственной «встречи» с космической жизнью, своей (чело-

веческой) принадлежности и соприродности ей. Принцип космической целостности реализуется в системе повторяющихся образов моря, неба, солнца, в мотиве их соединенности и обретает полноту и выразительность, будучи проявленным в жизненном мире героя: «И опять разворачивается предо мною зыбкая синева Мраморного моря, блеск солнца...»; «Море росло, поднималось синей туманностью к светлому небу. А небо было несказанно огромно»; «Жаркое солнце склонялось к золотому морю» [т. 3, с. 329, 397]; и т. п.

В этих примерах не просто запечатлена поэтическая достоверность созерцаемой природной реальности. Плавание, предпринимаемое героем, помогает ему приблизиться к постижению феномена космического миропорядка в глобальном и глубинном единстве его живого бытия. Отсюда постоянно переживаемое путешественником ощущение открывающихся пространств без границ, простора и той манящей бесконечности, которая словно напоминает душе о ее «нездешней» природе: «Теплый, сильный ветер гудит за мною в вышке, пространство точно плывет подо мною, туманно-голубая даль тянет в бесконечность»; «Небо просторно, огромно»; «Между небом и землей был несказанный простор» [Там же, с. 327, 393, 402] и т. п. Душа путешественника предельно раскрепощена, открыта, готова вместить и удержать всю эту немыслимую полноту бытия, которая, вне путешествия, в других условиях, приоткрывается перед человеком фрагментарно, частично и лишь в самые лучшие, вершинные минуты его жизни.

«Тень птицы» — произведение, для которого характерна подчеркнутая витальность образного ряда, оно полно многообразия красок, цвета и света. Вряд ли какое-то другое произведение обладает столь щедрой цветописью: *зелено-голубая вода, лиловые тени, зеленеющее небо, снегам белеют... деревья, кроваво-лиловый цвет, огненно-золотые пчелы, фиолетовые тени, яркой бирюзой сквозит вода, бледно-алый закат*; и т. п. Знаменательно, что доминирует здесь мотив яркого. Яркость — знак соединенности «я» и «не-я», поскольку связан как с «качеством» окружающей реальности, так и со спецификой ее восприятия. Видеть мир во всей яркости его проявлений — значит быть «настроенным» на него, открытым ему и не обременным грузом предшествующих, стирающих свежесть

восприятия впечатлений: *яркой бирюзой сквозит вода; ярко зеленеют деревья; яркая густая синева неба; яркая лента неба льется; было ярко; яркая синь утреннего неба; белые яркие стены; ярко-зеленое дерево; пирамида... восходит до ярких небес; яркое небо; изумительно-яркое небо; ярко млела синь неба; и т. п.*

Нетрудно заметить, что по «яркости» среди других образов лидирует образ неба. И это не просто деталь художественного мира. «Яркое небо» словно постоянно отсылает нас к цели путешествия, сформулированной самим художником в одной из редакций книги: «Ты — путь, соединяющий небо с землею, сказали Нилу гимны. Не таковы ли и все пути в чужие земли. Они рожают неутолимую жажду духа и теряются, как море в небе» [т. 3, с. 440]. Путь героя действительно как будто «теряется» в небе, а кроме того, находясь как бы в центре природно-космического миропорядка, он соединяет небо и землю. Отсюда объединяющее для всего текста и фоновое значение образов **м о р я** и особенно **н е б а**.

Развертывающийся мир не только ярок и многокрасочен, он полон разнообразнейших звуков, ритмов, мелодий, голосов, запахов как обязательных знаков и атрибутов живого пространства. И это тем более важно, что герой посещает край погибших цивилизаций, Поля Мертвых. Однако возникающая тема смерти не разрушает общую интонацию произведения, являясь концептуально определяющей. Бунин был художником, для которого, во-первых, полнота жизни невозможна без присутствия смерти; во-вторых, жизнь продолжается и после смерти. Он мог бы повторить за Кьеркегором: «Мышление к смерти уплотняет, концентрирует жизнь» [цит. по: Подорога, с. 96]. В этой книге подобное мышление сориентировано на проблему судеб мировой культуры.

На Полях Мертвых жизнь культуры, подобно природно-космической, рисуется также в уплотненной, концентрированной форме. Знаками этой жизни становятся храмы и сохраненные могилы, широко представленные в книге. **Х р а м** и **к л а д б и щ е** — два пространственных центра любой культуры, их сохранение есть продолжение жизни, победа над смертью. Эта победа, как показывает художник, достигается не сама по себе, а усилиями памяти героя-повествователя и его удивительным артистизмом, дающими воз-

возможность ощутить прошлое человечества как вечно пребывающее настоящее. Бунин использует целую систему приемов, создающих такой эффект. К ним относится прежде всего широчайшее использование назывных конструкций, а также разнообразных глагольных и именных форм настоящего времени, сообщающих тексту темпоральную доминанту и приобретающих всеобъемлющий характер [т. 3]: «Начало апреля, с утра свежо и облачно» [с. 313]; «Штиль, зной, утро» [с. 359]; «... Вот она, подлинная Палестина древних варваров, земных дней Христа!» [с. 361]; «Вот он, этот жуткий погребальный Вертеп...» [с. 371]; «Летний ветер, белые акации в цвету...» [с. 399]; «И светлая, безмятежная тишина, чуждая всему миру, царит кругом»; «... Тихо брожу я среди этой высоты и простора» [с. 328]; «Есть “Свет Зодиака”» [с. 367] и т. п. В подобные формы облекается не только непосредственное восприятие реальности, но и то, что видит повествователь «духовным» зрением: «Он крестится и уже готов раскрыть уста, чтобы благовествовать миру величайшую радость». Но — «Дух ведет его в пустыню...» [с. 389]; «Тишина, солнце, блеск воды. Сухо, жарко, радостно. И Он, с раскрытой головою, в белой одежде, идет по берегу, мимо таких же рыбаков, как наши гребцы...» [с. 340] и т. п.

Художник вводит глагольную форму 2-го лица, предполагающую стирание границ между авторским и читательским «я»: «Нигде так быстро не падаешь в глубь времен, как здесь» [с. 346]; «В Вифлееме чувствуешь, прозреваешь то драгоценное, то первое...» [с. 407]; «И опять возвращаешься к искушению Иисуса от дьявола... И теряешься в образах времен Рима, Византии и Омаров...» [с. 396]. Он также использует фигуры вопрошания, при которых вопросы адресованы как будто непосредственно вступающему в общение с героем миру: «Бог или человек? Или «сын бога смерти»?» [с. 381]; «Есть ли в мире другая земля, где бы сочеталось столько дорогих для человеческого сердца воспоминаний?» [с. 384].

Работая с материалом, так или иначе требующим его метафизического и мифологического толкования, художник сознательно уходит от чуждых ему трансформаций реальности в метафору или аллереорию трансцендентного. Поэтому так важно здесь постоянное предметное и бытовое «сопровождение» путешествующего. Это

точный отсчет фактического времени («На турецких часах двенадцать...»; «Сутки прошли незаметно» и т. п.), обилие «случайных», но очень ярких подробностей, создающих «избыточную» полноту, многоцветье, объемность восстанавливаемого «образа мира»: «Я прохожу среди наставленных друг на друга клеток, переполненных мирно переговаривающимися курами, слышу странный в море запах птичника...» [с. 315]; «В это жаркое солнечное утро все хорошо: и блеск сапога, и новенький мундир офицера, и стакан воды с розой, который ставит передо мною молодой кафеджи» [с. 325].

Системность использования таких форм и приемов — это как раз проявление авторской позиции по отношению к времени. Только ощутив прошлое (а здесь это прошлое человечества, что придает концепции художника масштабность) как «пребывающее настоящее» (Ю. М. Лотман), можно, по мнению автора, что-то понять в себе и мире, ибо «сущности переживаются в настоящем» [Бубер, с. 301]. При этом прошедшее не восстанавливается из последовательно присоединяемых один к другому эпизодов, оно, или, точнее, его подлинность, освобождаясь от ограниченности историзма, открывается и возвращается как бы отдельными воплощениями, обязательно при условии сопряжения с личным опытом повествователя и в его «живом присутствии». Весь текст «Тени птицы» есть серия таких «явлений» и «возвращений», завершенная в финальном рассказе образом «возвращения» Христа. М. Мамардашвили называл это качество мышления и стиля (правда, применительно к М. Прусту) «пластическим выплескиванием фундаментальных вещей» [Мамардашвили, с. 123].

Пространство текста одновременно прозрачно и плотно, многослойно. В «живой данности» являющейся повествователю реальности присутствует целый «шлейф ретенций», связанных с многообразием религиозных, философских, историко-культурологических, мифологических, метафорических и символических смыслов. Картинка из воспринимаемого путешественником мира, не утрачивая своей материальности, всегда таит возможность актуализации и развертывания смыслового содержания. Автор нередко показывает способы и механизмы такого развертывания. Он широко использует интертекстуальные диалоги в форме цитации и прямых

отсылку к многочисленным источникам: «“Иерусалим, устроенный как одно здание!” — восклицание Давида. И правда: как одно здание лежит он подо мною, весь в каменных купольниках...» [т. 3, с. 363]; «Зачем же так первобытно вторглась в этот Божественный молитвенный чертог сама природа? Талмуд говорит... <...> Древние книги и легенды Иудеи и Аравии говорят... <...> Кабалистические книги говорят...» [Там же, с. 376].

При этом текст не теряет легкости и свободы, не создает впечатления перегруженности сведениями и фактами из истории и мифологии или цитатами: сознательная ориентация писателя на «чужое слово» выбирает форму изящной непреднамеренности, счастливой случайности невзначай явившегося откровения. Такой эффект достигается благодаря редкому артистизму художника, способности чувствовать и понимать «чужое» как свое: «думаю я словами Корана», «вспоминаю я восклицание Давида» и т. п. Г. Кузнецова приводит в своем дневнике характерное для Бунина признание: «Я ведь чуть где побывал, нюхнул — сейчас дух страны, народа — почуял. Вот я взглянул на Бессарабию — вот и “Песня о Гоце”. Вот и там все правильно, и слова, и тон, и лад» [цит. по: Кузнецова, с. 205—206]. Артистизм порождает особую интенсивность, остроту созерцания, «вживаемость» в окружающий мир, и предметы реальности в определенном смысле утрачивают самодостаточность, выступая в качестве единиц «жизненного мира» героя. Создается единое пространство, в котором предметное бытие обнаруживает свою суть и объективную ценность только благодаря отнесенности к сознанию.

Тенденция к развертыванию смыслового содержания, извлекаемого памятью героя, органично соседствует с противоположной: картинки-развертки сжимаются нередко до «образных формул»: «Женщина кричит, предлагая подоить... козу и за грош напоить «сладким молоком всякого желающего. И вся старина сарацинского Каира тонет в аравийской древности этого крика» [Там же, с. 349]; Где-то журчит по канальчикам вода — под однотонный скрип колес, качающих из цистерн. Этот ветхозаветный скрип волнует...» [с. 360]. Можно сказать, используя библейскую терминологию, что Бунин умеет видеть так называемые «эпифанические явления», т. е. такие редкие явления, которые, «не выходя за свою чувствен-

ную оболочку, говорят или содержат знание о самом себе» [Мамардашвили, с. 130]<sup>2</sup>. Поэтому материальная конкретность изображения и культурологическая семантика сосуществуют в тексте не в качестве альтернативы, а по принципу «одно в другом», «неслиянно и нераздельно».

Думается, сходный принцип определяет и сущность бунинского символизма. Как обозначение позиции художника в этом плане весьма показательна его суждение о писателе Эртеле: «... Живое чутье действительности научило его тому, что в основе всего видимого есть элемент невидимый, но не менее реальный и что не учитывать его в практических расчетах — значит рисковать ошибочностью этих расчетов» [т. 9, с. 419]. Художнику в самом деле были близки и понятны многие теоретические постулаты символистов. Вероятно, он подписался бы под высказываниями Вяч. Иванова о том, что «символ — плоть тайны», «искусство разоблачает сознанию вещи как символы», «символисты защищают реализм в искусстве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они в явлении и в существе своем» [Иванов, с. 569, 538, 539]. Однако символическая наполненность его произведений рождалась интенсивностью созерцания и проживания реальности, всегда сохраняющей для художника самоценность и тайну. Отвергая интеллектуальную заданность, всякого рода эстетические нарочитости, Бунин, по замечанию П. Бицилли, «создал свой метод, который оказался прямой противоположностью методу символистов. Последние шли от слова к вещам, Бунин шел от вещи к словам» [цит. по: Мальцев, с. 135].

Бунинский с и м в о л и з м н а о б о р о т с особенной выразительностью выявляется в «Тени птицы» группой повторяющихся образов, объединенных природно-космической семантикой, — неба, водного пространства, ветра, луны и т. п., среди которых главенствует образ солнца. Динамика этого образа, его содержательная

---

<sup>2</sup> См. также у С. С. Хоружего: «Слово, обычно обозначающее явление Бога (имеется в виду слово „эпифания“. — Н. П.), у Джойса значит некий момент истины, эстетический аналог мистического акта, когда художнику внезапно открывается, “излучается” сама “душа” какого-то предмета, случая, сцены, притом не из области возвышенного — что существенно — а из самой обычной окружающей жизни» [Хоружий, с. 374].



многослойность создают в произведении свой («солнечный») сюжет. Поведение солнца оказывается различным в зависимости от местоположения (высокое, щедрое солнце Константинополя, низкое и «гаснущее солнце» Иудеи, теплый «полуденный свет» — в местах, связанных с земным пребыванием Христа), выполняя функцию культурологического знака. Созерцая природно-космическую реальность, повествователь выходит за «собственно природные (натуральные) рамки», оказывается погруженным «не просто в мир, а в мир культуры»<sup>3</sup>.

Вместе с тем, одухотворяя природную реальность воображением и памятью, бунинский герой очень хорошо представляет свое «место» по отношению к ней. В нем нет стремления подчинить природу культуре, а также трансформировать природу в систему мифологических знаков. В этом плане Бунин стоит особняком в русской литературе начала века, отмеченной особым интересом к «солнечной» теме.

Достаточно вспомнить ранние рассказы М. Горького, его пьесу «Дети солнца», «Будем, как солнце» и «Только любовь» К. Бальмонта, цикл А. Белого «Золото в лазури», драму В. Брюсова «Земля», цикл Вяч. Иванова «Солнце-Сердце» и др., чтобы представить широкий контекст для бунинской «Тени птицы». В этих произведениях сложно и чаще неорганично совмещаются христианская догматика с романтическими и ницшеанскими идеями, естественно-научный подход с религиозно-пантеистическим, социальная проблематика с сугубо этическими или эстетическими трактовками. Нельзя сказать, что Бунин остался совершенно невосприимчивым к идеям и проблемам современности. Так, его «развертка»-интерпретация евангельской цитаты «И свет во тьме светит» (рассказ «Море богов») выводит писателя в область актуальных для начала века идей и открытий, рассматривающих солнце как источник жизни на земле, силу, которой «живет, движется, существует сам владыка природы — человек» (работы Майера, Гельмгольца, Тимирязева, Клейна и др.) [см.: Долгополов, с. 57—90].

---

<sup>3</sup> Идея включенности человека «не просто в мир, а в мир культуры» обосновывается в работах М. Бахтина, В. Библиера, И. Левина, М. Мамардашвили и др.

Однако позиция бунинского героя, во-первых, отличается отсутствием столь характерных для символистских произведений тех лет мотивов избранничества, особой судьбы поэта (ср. у К. Бальмонта: «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце... Я заключил миры в едином взоре, Я властелин... Кто равен мне в моей певучей силе? Никто, никто» [Бальмонт, с. 120] или у А. Белого: «В синих даях блуждает мой взор. Все земные стремленья так жалки...»; «За солнцем, за солнцем, свободу любя, Умчимся в эфир Голубой» [Белый]<sup>4</sup>), а также неприятием антропоморфистских и культовых тенденций по отношению к солнцу (ср. у К. Бальмонта: «Будем, как Солнце всегда молодое, нежно ласкать огневые цветы» [Бальмонт, с. 121] или у Г. Гауптмана «О солнце! Древнейший праотец! Внимай мне! Ты взрастил своих детей, моих, Ты их вскормил, как грудью материнской...» [Гауптман, с. 396]).

Во-вторых, для Бунина важна — и этим он принципиально отличается от символистов — не оригинальность открываемых мифотворчеством смыслов, а характер, а точнее, новизна переживания традиционного, «новизна переживания постоянного» [Мущенко, с. 57]. Бунинский культурный символизм, являясь одним из структурно- и стилеобразующих факторов, не препятствует «пластическому выплескиванию» фундаментальностей, он лишь интенсифицирует и содержательно уплотняет их «присутствие» в тексте. Символический (мифологический) подтекст разрастается из образов природной реальности, нередко метафорически окрашенных и выполняющих благодаря этой окрашенности связующую функцию между «видимым» и «невидимым», «конечным» и «бесконечным». При этом эффект личного присутствия повествователя, его прочувствованного, но смиренно-сдержанного целостного проживания всех оттенков значения «конечного» исключает всякую абстрактную и умозрительную закодированность ситуации, разрушение ее «живой данности». Символический подтекст оказывается своеобразной основой для органичных взаимопереходов из собственно природного пространства в пространство культуры, а также показывает «не-

---

<sup>4</sup> Для сравнения позиций Бунина и поэтов-символистов может быть использован также текст стихотворения А. Белого «Солнечные часы».

слиянность и нераздельность» этих пространств для человека. В подобном ключе представлена в книге тема ветра. Бунин утверждает, что «чувствовать себя гражданином вселенной» означает для его героя быть человеком культуры, который остро ощущает вокруг себя, переживает и хранит ее образы, ценности, смыслы, вечно пребывающие в мире.

Продолжение подобной проблематики и сходные принципы организации художественного текста мы находим в произведениях, которые принято считать «буддистскими» и которые создавались писателем на материале его путешествий на Цейлон. В рассказе «Братья» фабульный уровень «догружается» значительным мифопоэтическим содержанием, связанным с использованием и интерпретацией таких космических мифологем, как солнце, океан, остров, небо, звезды. Анализ показывает [см. об этом подробнее: Пращерук, с. 55—60], что и в этом рассказе Бунин актуализирует смыслы, соотносимые все же не с конкретной мировоззренческой системой, а с архаическим мышлением вообще. Поразившее Бунина солнце Колombo не столько сделало его приверженцем буддийской религии, сколько помогло открыть в буддизме «наследство» прародителей, то, что связано с началом общей судьбы человечества и что так или иначе продолжается в разных культурах и эпохах, обретая каждый раз особый колорит. Рассказ «Братья» знаменателен еще и тем в ряду других «космических» и «космополитических» произведений художника, что предельно сближает тему солнца, «дневного» существования и ночи, выводя в уже преимущественно «ночные пространства» новелл «Ночь» и «Воды многие», существенно обогащающих опыт «освобождения» от времени.

В этих рассказах герой переживает чувство еще большей освобожденности. Он стремится выйти за пределы культурного пространства непосредственно в сферу священного. Здесь представлен образ «присутствия» при вечности, которое достигается религиозным переживанием, потребностью непосредственного общения с Богом — Творцом вселенной. Душа открыта такому общению, чутко угадывает знаки Его пребывания в мире. Это и долго провожающая путешественников вершина Синая, и улавливаемое в морском ветре Божественное дыхание, и водное пространство океана, восприни-

маемое как «вечно юное Божье лоно», и рулевой, кажущийся человеческом, который облечен «истинно высоким саном», и др. В мистическом общении героя с реальностью нет пантеизма, поскольку эта реальность отчетливо воспринимается героем как сфера Божественного творчества (...*светлая ночь Твоя*). Все вокруг во власти Бога; и природа, и человек — Его творение, и потому они свободны от времени, от его разрушительной силы.

В 1910—1912 гг. Бунин, как известно, создал целый ряд произведений о России и русском человеке. Одним из лучших в этом ряду, как, впрочем, и во всем творчестве писателя, стала повесть «Суходол» (1912). Она достаточно изучена и традиционно интерпретируется как история еще одной разорившейся усадьбы, где столько же иронии и жесткости, сколько грусти и пронзительных ностальгических интонаций [см. об этом: Судьбы русского реализма, с. 97—134; Спивак, с. 45—56; Никонова, 1995, с. 60—69; и др.]. Кроме того, это одна из книг, в которой, по признанию писателя, автора «занимает главным образом душа русского человека в глубоком смысле...» [т. 3, с. 477—478]. В отличие от «Деревни» (1910), которая вызвала настоящую сенсацию, «Суходол» был принят критикой сдержанно, и как совершенно справедливо заметил Ю. Мальцев, «никто из современников не понял ошеломляющей новизны этого произведения...» [Мальцев, с. 191]. К одному из главных «элементов новизны» Ю. Мальцев закономерно относит «совершенно новое построение сюжета (без хронологии, с упраздненным реальным временем)» [Там же, с. 196]. Если говорить более конкретно о хронотопе повести, то следует прежде всего отметить, что здесь явлен феномен «родного», к которому герои — при постоянном к нему возвращении (вечно длящееся возвращение в прошлое — так можно охарактеризовать представленный в «Суходоле» вариант «выхода» из времени) — так и не могут по-настоящему приблизиться, ощутить своим. Автор блистательно, очень органично использует в повести целую систему пространственных мотивов: близкого-далекого, родного, темного, глухого, тишины и грозы, образов дома, леса, сада, с помощью которых воплощается оригинальная бунинская концепция национальной жизни, а также выявляются закономерности культового отношения к реальности.

Образ пространства в «Суходоле» строится по контрасту с ранее рассмотренными произведениями. Если в «Тени птицы», в новеллах «Ночь», «Воды многие» пространство организовано темой простора, широты, открытости, то в «Суходоле» доминирует тема замкнутости, ограниченности, закрытого («глухого») пространства. Повторяющийся мотив «яркого» сменяется мотивом «темного», а подчеркнутая витальность, многокрасочность, предметность представленной реальности с обилием живых, запоминающихся подробностей вытесняется в повести о суходольцах иллюзорностью, игрой воображения, подменяющей действительную жизнь стихией сюрреальности и сновидений. Сам характер возвращения в прошлое разного качества. В «Тени птицы» — это переживаемая героем серия «встреч» с прошлым человечества в различных его событиях, лицах, традициях и смыслах, призванных продемонстрировать продолжающуюся жизнь этого прошлого, его принадлежность вечному пространству культуры. В «Суходоле» действует механизм «возвратного» движения к одному месту, к одним событиям и людям. При этом, возвращаясь в прошлое, суходольцы так и не могут, в отличие от героя «Тени птицы», испытать чувство подлинной «встречи». Особенно отчетливо это проявляется в финале, когда речь идет о невозможности для суходольцев указать даже точное место, где похоронены их умершие родственники, в то время как в «Тени птицы» повествователь, напротив, сполна переживает трепет прикосновения к самым истокам человеческой культуры, находясь вблизи легендарных могил Авраама и Сарры, Лазаря, Девы Марии. Также красноречиво отсутствие храма в жизни суходольцев.

Трансформация традиционного хронотопа в произведениях 1910—1920-х гг. становится, таким образом, не просто ключевым моментом обновления поэтики и структуры текста в целом. Она отвечает парадоксальной бунинской топологии: оценить и обрести свое, родное оказывается значительно труднее, чем чужое.

При всей близости суходольцам и при всем понимании того, насколько порабащающим может быть влияние родовых структур на человека, автор «Суходола» осознает и показывает гибельность культового отношения к своему прошлому, закрывающего возможность подлинного приближения к нему и разумного использова-

ния его уроков. В таком отношении к традициям собственной культуры он усматривает намек на ее будущую катастрофическую судьбу. В этом плане «Суходол» воспринимается как произведение пророческое, и не только о гибели дворянской усадьбы, но и о разрушительных трансформациях, грозящих всей национальной культуре. Отсюда эстетика «длящегося умирания», определившая выстраивание художественного мира в книге. Если рассматривать «Суходол» в соотношении с другими произведениями этих лет, то российская проблематика органично включается в размышления художника о судьбах культуры в целом. Вспомним, что в «Тени птицы» речь идет о Полях Мертвых, т. е., другими словами, художник показывает, что продолжение жизни в культуре оплачивается ее смертью, разрушением в фактическом, историческом времени, а «Суходол» в этом контексте слишком «жив» еще, чтобы стать «настоящим» вневременного пространства культуры. Не случайно позднее, в 1930 г., когда Бунин уже считал судьбу русской культуры во многом исторически завершившейся, он создает цикл путевых этюдов «Странствия», в котором наконец обретает свою Россию.

Способ «мыслить пространством» с максимальной полнотой воплотился в одном из самых значительных произведений Бунина — «Жизни Арсеньева». Главная книга писателя уже своим названием обращена к актуальным философским идеям эпохи, поскольку категория жизни стала означать для философа и художника XX в. ту целостность, где оказалось возможным преодоление оппозиций «я» — «не-я», субъекта — объекта, личности — бытия, души — космоса. Бунин, создавая книгу на автобиографическом материале о детстве и юности своего героя, не придерживается последовательности событий, не стремится восстановить определенный исторический и биографический цикл, как, например, в хронике К. Аксакова, не выступает, как Л. Толстой, с концепцией определенной поры человеческой жизни, не создает, как И. Шмелев, некий общенациональный миф на православной основе. Его интересует жизнь как «органическая целостность, внутри которой... нет различия материи и духа, бытия и сознания» [Человек, с. 272], его волнует возможность приобщения к тайне жизни, «вхождения» в эту тайну. Особенно важные моменты такого «вхождения» обозна-

чены в тексте высказываниями, направленность которых «напитана» во многом идеями философии жизни, а также более поздней европейской и русской философией XX в. Книга обнаруживает сходжения Бунина и Бергсона, Гуссерля, Хайдеггера, Флоренского, Н. Лосского с его работой «Обоснование интуитивизма», Н. Бердяева, Г. Шпета и др. Достигая глубочайшего проникновения в мир человеческой субъективности и открывая возможности ее подлинного бытия, художник продолжает осваивать новый тип отношений со временем и запечатлевает в книге состояния, которые можно прокомментировать уже упомянутой ранее формулой П. Флоренского: «Все Время дано мне как некое “сейчас”». Не случайно Бунин утверждал, что пишет книгу «новым приемом, пытаюсь изобразить то состояние мысли, в котором сливаются настоящее и прошедшее, и живешь и в том и в другом одновременно» [цит. по: Мальцев, с. 307].

Мы вновь вышли к проблеме опространствливания формы, поскольку «на месте исчезнувшего времени... оказывается новое, дополнительное пространственное измерение» [Хоружий, с. 429]. Пространственная ориентация Бунина-художника носит здесь ключевой, организующий содержание и поэтику произведения характер. Образ пространства создается двумя ведущими темами: 1) простор, даль, беспредельность и 2) замкнутость, ограниченность, камерность. Слова-индексы и лексические блоки, с помощью которых складывается «пространственный» словарь текста, распределяются следующим образом: с одной стороны, это *пустынные поля, бесконечные снежные и лесные пространства, дали пустых окрестностей, великий простор, без всяких преград и границ* и т. п.; с другой — лексика и образы, объединенные темой дома, родного гнезда: *тихая обитель, отчая обитель, наше гнездо, заветное гнездо, возвращался домой, наш старый дом, уют, жилье* и т. п.

Простор актуализирует в мироощущении героя зов пространств, «продолжается» в качествах его души (*чувство дали, простора, вечная жажда дороги, вагонов, кочевая страсть, хочу жить в кибитке*), которые побуждают его все к новым путешествиям. В «Жизни Арсеньева» при сравнительно небольшом объеме книги огромное количество перемещений. Тема «бега через Россию» и

за ее пределы еще больше расширяет и без того репрезентативный «пространственный словарь» текста: вводятся «дорожные» образы и впечатления, обширная лексика путешествий: *на вокзале, в бесконечном ожидании поезда, в вагоне брезжит день, вижу себя на полпути, закатиться по большой дороге* и т. п. Тем самым на уровне конкретной образности уже достигается феноменологический эффект соединенности субъективного и объективного. Так, «простор» объединяет в тексте внешнее и внутреннее, становясь еще и атрибутом сознания героя, показателем его свободы.

В сюжетно-композиционном построении книги Бунин использует элементы традиционного хронотопа дороги [см. об этом подробнее: Пращерук, с. 84—135]. Однако основной сюжет, связанный с концепцией книги, выстраивается не последовательностью событий, а рядоположенностью картин, воссоздаваемых памятью и воображением. Способность видеть прошлое, а не пересказывать его — конкретный результат достижения «вневременного единства»: «И вот я расту, познаю мир и жизнь... и вижу: жаркий полдень, белые облака плывут в синем небе...» [т. 6, с. 17]; «Вижу и чувствую подробности. Да, странный полусвет, спущенные, красно просвечивающие предвечерним солнцем шторы, жемчужно сияющая люстра...» [Там же, с. 188] и т. п. Используется живописный принцип, который разрушает хронологическую последовательность и иерархичность в изображении событий жизни. «Живописность» композиции можно трактовать как факт мироощущения художника, если вспомнить, какие «онтологические» качества живописи выделял П. Флоренский. Это, во-первых, то, что он называл «активной пассивностью» в отношении к миру, при которой художник удерживает себя «от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности», «собирает плоды от мира» как данности, «непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть взятыми как таковые»; во-вторых, «живопись распространяет на пространство вещественность» [Флоренский, 1993, с. 82, 79, 80, 109]. В книге Бунина действительно утверждается особая (неактивная) активность субъекта, показывается сознание, лишенное субъективных притязаний и в силу этого способное услышать, увидеть, внять тому, что дается, является как



такое. Отсюда столь органичные «вхождения» во внутреннее пространство личности Арсеньева.

«Вещественность» применительно к бунинскому произведению означает не только изощренность предметной изобразительности («маленькие, шершавые и бугристые огурчики», «синяя густая грязь» и т. п.). Речь идет об особой ауре «телесности» как результате уникального телесного опыта героя и автора, их феноменального «чувственного дара», который позволил автору существенно расширить границы «телесного», распространить его на не слишком свойственные ему сферы (например, в отношении к языку, воспринимаемому как нечто «осязаемо-вещественное»).

«Телесность» текста усиливается и одновременно утончается за счет того, что живописная «вещественность» дополняется здесь еще и особой пластикой изображения, которая сродни искусству лепки и которую П. Флоренский называл «записью прикосновений» [т. 6, с. 83]. «Касаюсь» как способ и возможность общения с миром (не только предметным) наряду с «вижу» и «чувствую» занимает в бунинской книге существенное место. Коснуться или испытать прикосновение — значит не представить, а пережить непосредственно миг «встречи» с тем, что станет «жизненным составом» твоего существования: «Не Сенька дал мне понятие о смерти... Однако благодаря ему почувствовал я... ее вещественность, то, что она наконец коснулась и нас» [Там же, с. 28]; и т. п.

«Самопроявляемость» реальностей различного рода в жизненном мире героя сопровождается обязательным осуществлением процедуры «вслушивания», «усмотрения сущности» этих реальностей. Герою внятен герменевтический искуc. Вглядываясь в развертывающееся «полотно» жизни, он много раз вопрошает о смысле, открывающемся как во фрагментах этого «полотна», так и в его целом. Можно даже утверждать, что в истолковании человеческого существования герой проделывает путь, напоминающий нечто вроде «герменевтического круга». В обобщающем суждении о жизни по-прежнему больше вопросов и предположений: «...Все-таки что же такое моя жизнь в этом непонятном, вечном и огромном мире...? И видел, что жизнь (моя и всякая) есть смена дней и ночей, дел и отдыха... есть беспорядочное накопление впечатле-

ний, картин и образов... есть непрестанное... течение чувств и мыслей, беспорядочных воспоминаний о прошлом и смутных гаданий о будущем, а еще — нечто такое, в чем как будто и заключается некая суть ее, некий смысл и цель, что-то главное, чего уже никак нельзя уловить и выразить... “Вы, как говорится в оракулах, слишком вдаль простираетесь...” И впрямь: втайне я весь простирался в нее. Зачем? Может быть, за этим смыслом?» [т. 6, с. 152—153]. Определенно, пожалуй, выражено только пространственное ощущение жизни, ее постоянной заполняемости теми «составляющими», которые в каком-то своем глубинном единстве и несут некий таинственный смысл. Однако до конца понять, разгадать тайну жизни невозможно, и художник только обозначает сферы ее присутствия, возможности ее коснуться.

Система этих обозначений складывается в некий мифообраз жизни, открывающийся интуицией и призванный стать своеобразной альтернативой ее логического понимания. С самого начала он разворачивается в рамках того, что культурной традицией именуется как тетраморфность, или «мир четверицы». Названная структура символизирует целостность, связанную с понятием ситуации (т. е. некой осуществившейся данности, «явленности», в то время как «триада связана с понятием активности»), а также с «интуитивным ощущением пространственного порядка» [Керлот, с. 571]. Это мир, в котором «памятью и опытом... запечатлена архаическая структура мирового вообще, удерживающая в себе многообразие направлений, отношений, сторон как извечную обращенность и игру четырех — смертного и Божественного, земного и небесного» [см.: Подорога, с. 253]. Бунинскую тетраморфность логично рассматривать как движение художественного сознания новой — по отношению к классической XIX в. — культурной эпохи к преодолению разного рода бинарных и оппозиционных структур<sup>5</sup>, а также к преодолению дискретного «рассредоточения» смыслов [Юнг, 1997а, с. 105]. Для художника важна идея жизни как феноменаль-

---

<sup>5</sup> Ср. идею Ю. М. Лотмана о бинарной модели Достоевского — Гоголя и тернарной модели Толстого — Чехова, предполагающей «расположение» человеческого существования между добром и злом.

ной целостности, соединяющей концы и начала, полюсы и пределы, но при этом сохраняющей качество определенности, оформленности. Герой движется одновременно в пределах этих четырех взаимоотражающихся сторон, обретая пространство жизни как пространство «без границ» — и в географическом, и в метафизическом смыслах.

Отсюда особое значение обретает в книге целый ряд тем. Это тема младенчества, которая, с одной стороны, реализована мотивом сиротства, одиночества как неперенного вневременного условия «вступления» в жизнь, а с другой — представлена мотивом начала и конца, одновременной устремленности к истокам и за пределы земной человеческой судьбы. Сознание ребенка особенно пластично в восприятии универсальных символов бытия, «собирая» их, он тем самым вступает на путь «устроения» своего собственного мира — мира человека. Ему открывается человеческая укорененность в «двух домах» — земном и небесном, реальная «явленность» этих домов в собственной жизни. Маленький Арсеньев, вглядываясь в небо, воспринимает его как «отчее лоно свое», при том, что детская душа его уже «начинает привыкать к новой обители». Разрабатывая тему дома, Бунин прибегает к традиционной общекультурной символике, трактуя небо, небесное как «отчую обитель», а землю соответственно связывая с материнским началом. Герою дается счастье ощутить таинственную связь между земным и небесным, каждый раз такие мгновения окрашены мистически, поскольку обозначают непосредственные «вступления» в сферу, закрытую его повседневному опыту. Для художника также важна идея согласованности, взаимоотражения человеческого мира и мира вообще, которая передается в тексте в том числе и через соотнесенность образов-понятий «жизнь» и «мир». Жизнь разворачивается как бесконечное открывание мира и миров в себе. Это относится к культурным феноменам, а кроме того, есть мир природы, есть «миры, нам неведомые и, может быть, счастливые, прекрасные», есть «свышний мир и мир всего мира, о котором говорится в православной молитве. И все это соединяет в какой-то непостижимой и органичной целостности человеческая жизнь».

Разработка «пространственной» стороны жизни как ее онтологического качества продолжена группой повторяющихся образов, изначально несущих в себе семантику коммуникаций разного рода, взаимообращенности, принадлежности разным мирам. Так, «система окон» в бунинском тексте (*настежь раскрытые окна на солнце, незавешенное окно, завешенные окна, черное окно, полузавешенные окна* и т. п.) коррелирует — в соответствии с традиционным символизмом окна — с темой «наполняемости» жизни, диалогов, ее составляющих. Образы деревьев, древнейшего символа жизни, эквивалента бессмертия, вероятно, в наибольшей степени воплощающих для человека аспект живого в природе и космосе, также включаются в жизненный мир Арсеньева в качестве приоритетных. Любопытно, что полнота и зрелость древесной жизни измеряется в «Жизни Арсеньева» вполне «человеческой мерой» — веком: речь идет преимущественно о вековых, столетних деревьях: *великолепный столетний клен, наша заветная столетняя ель* и т. п. Бунинское дерево, широко представленное в тексте, органично соотносится с «четверичной» моделью мира, проявляя по-своему устремленность земли к небу, извечную их взаимообращенность.

Подобную функцию выполняет в книге и образ луны, которая «входит» в арсеньевский мир, чтобы «сопровождать» героя в его путешествии по жизни. Проекция луны, с ее вечной изменчивостью, «тягой» к полноте воплощения (от месяца к полнолунию) и совершенным исчезновением, в жизненное пространство героя по-новому представляет в книге тему творческой личности и творчества в целом (достаточно вспомнить творческую активность героя «при луне»), а также реализует важнейший бунинский мотив с о п р я ж е н н о с т и л ю б в и и с м е р т и, непереносимость которой преодолима только памятью и творчеством. Это с особой силой утверждается в финале. Таким образом, язык пространства становится доминирующим и при выстраивании авторского мифообраза жизни, создающего в тексте особый символический план.

«Жизнь Арсеньева» существует в достаточно плотном и на первый взгляд очень сходном контексте эмигрантской «вспоминающей» и автобиографической прозы. В таких тематически близких бунинской «Жизни...» книгах, как «Другие берега» В. Набокова или «Пу-

тешестве Глеба» Б. Зайцева, достаточно определенно угадываются черты актуального для Бунина «пространственного» подхода к изображению прошлого. Это очевидно даже из названий. Воссоздание картин детства и юности метафорически сравнивается Набоковым с возвращением к «другим берегам», а у Зайцева развертывание жизни героя связывается с мифологемой путешествия. Для Набокова при этом оказывается значим принцип «живописного» видения прошлого, что еще больше сближает его с Буниным: «Вижу, как на картине, его небольшую, тонкую, аккуратную фигуру, смугловатое лицо, серо-зеленые со ржавой искрой глаза, темные усы, темный бобр...» [Набоков, с. 165] и т. п. Завершаются «Другие берега» весьма симптоматично: «Однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда!» [Там же, с. 302]. Более того, герой, по его собственному признанию, предпочитает находиться «вне дьявольского времени, но очень даже внутри Божественного пространства» [Там же, с. 213]. Однако подобное сходство устремлений художников помогает лишь четче, предметнее ощутить индивидуальность каждого.

Набоков изначально, подчеркнуто и последовательно метафоричен (метафора в его прозе нередко граничит с метаболой), не случайно спутницей его «путешествия» к «другим берегам» становится Мнемозина, «чистого ритма» которой он «смирненно слушался» на протяжении всей книги. Яркая метафоричность, такая, например, как в самом начале, когда жизнь уподобляется «щели слабого света между двумя идеально черными вечностями», по существу исключает эффект «непреднамеренности», возможность непосредственного «явления» образов и смыслов, столь характерных для бунинского текста. У Набокова в конечном итоге определяющим становится принцип не пространственной «развертки», а тематического упорядочения сложнейших ассоциативных рядов и «узоров». Об этом автор «договаривается» с читателем в самом начале книги, размышляя о «логическом развитии темы спичек» в собственной судьбе: «Обнаружить и проследить на протяжении своей жизни развитие таких тематических узоров и есть, думается мне, главная задача мемуариста» [Там же, с. 141].

Что касается Б. Зайцева, то в его автобиографической книге очевидны феноменологические черты. Однако они скорее манифестируются, нежели определяют ее художественный мир: «А красота иногда и являлась в Будаках в ослепительном своем величии...» [Зайцев, с. 10]. Преобладающей в «Путешествии Глеба» оказывается все же стратегия повествования, «рассказывания» о прошлом, тем более что эффект непосредственности общения героя с реальностью «затруднен» из-за дистанции, заданной повествованием от третьего лица.

Бунин же, «мысля пространством» и обращаясь к напряженной экзистенциальной проблематике, следует глубинной архетипической интуиции «организации» жизни и опирается на такую ее модель, при которой преодолевается центральное положение субъекта и ничто уже не может постигаться в качестве ему противостоящего. Выстраивается жизненный мир как пространство, где не существует границ между внутренним и внешним, где нет «разрывов», где все связано, все едино, все целостно. Опыт жизни Арсеньева как переживание им «единого» и «всюду присутствующего» пространства («Нет никакой отдельной от нас природы... каждое... движение воздуха есть движение нашей собственной жизни») можно сопоставить с поэтическим мироощущением Р. М. Рильке, одного из самых адекватных эпохе «выразителей» ее «экзистенциального» состояния: «Единое и — внутримировое / пространство все связует. И во мне / летают птицы. К дальней вышине / хочу подняться, — и шумлю листвою» [Рильке, с. 313]. Следует подчеркнуть и то, что перед нами не просто герой, проживающий в воспоминаниях свою жизнь, а художник, занятый собственным жизнеописанием. Экзистенциальная проблематика, следовательно, непосредственно выходит в сферу эстетического. В соотносительности экзистенциального и эстетического необходимо подчеркнуть по крайней мере два аспекта.

Проживание фрагментов развертывающейся жизни является для героя и собственно эстетическим опытом, поскольку непосредственное общение с реальностью имеет целью (может быть, наиглавнейшей) извлечение и созидание прекрасных и завершенных форм как «оправдание» этой реальности. Тема предельно сфокуси-

рована в главке, где речь идет о «набирании» начинающим художником впечатлений. И в данном случае вполне можно ограничиться хрестоматийными примерами: «...Нищий... взглядывал и вдруг поражал: жидко-бирюзовые глаза застарелого пьяницы и огромный клубничный нос — тройной, состоящий из трех крупных, бугристых и пористых клубник... Ах, как опять мучительно-радостно: тройной клубничный нос!»; «...Вдруг вижу... какая-то премилая собачка, уши у которой совсем как завязанный бант. И опять, точно молния, радость: ах, не забыть — настоящий бант» [т. 6, с. 223, 231]. Воспоминания Арсеньева облекаются в образы, которые одновременно ярко витальны и подчеркнуто эстетичны. Нечто подобное можно сказать и о структуре книги. За «рыхлой и лишенной динамизма формой», как полагал Вудворд [см. об этом: Мальцев], на самом деле обнаруживается тонкое, артистическое владение и оперирование системой сложных внутрипространственных связей и образов. Бунин блестяще реализовал свои догадки о том, что «в прекрасном утверждается самостоятельное значение и ценность Порядка и Жизни как таковых, самих по себе, а не только как необходимых для реализации духа предпосылок и условий» [Левин, с. 30].

Следовательно, писатель, считающий себя последним классиком русской литературы, существенно пересматривает обязательность исповедования классического триединства «Истина — Добро — Красота». Для уточнения его позиции обратимся к рассуждениям философа И. Левина, во многом проясняющим феномен прекрасного в художественной концепции писателя: «...прекрасное знаменует примирение духа с природой, принятие ее и утверждение ее, в отличие от истины, равнодушной в своей объективности к природе, и добра, выдерживающего борьбу с природой и отвергающего ее законы... Гибнут цветы прекрасного от холодного дуновения Истины и Добра» [Там же, с. 226]. Бунин принадлежал к художникам, четко ограничивающим себя собственно эстетическим содержанием. При этом как художник XX в. он не избежал соблазна некоторой эстетизации, например, эстетизации тлена и разорения: «Деревянный дом, обшитый серым тесом, конечно, гнил, ветшал, с каждым годом делаясь все пленительнее!..» [т. 6, с. 86] и т. п. Однако в целом «цветы прекрасного» в его творчестве не оберну-

лись «цветами зла», потому что «в прекрасном мир для него оправдывается сам по себе тем, что... заключает в себе красоту и тем самым является источником бескорыстной радости, катарсиса, очищения, отрешения от дурных помыслов, заботы и страха, внушаемых им же. В этом смысле прекрасное... подготавливает дух к трансцендентному, помогает духу в его трудном восхождении *per aspera ad astra*<sup>6</sup>. Оно создает атмосферу для прорастания и развития человеческого духа» [Левин, с. 227]. Такое отношение к прекрасному помогло Бунину очень тонко соединить эстетическое с философско-этическим, духовным и избавило его от той дилеммы, которую его предшественник К. Леонтьев, очень близкий ему своим мироотношением, смог разрешить, лишь отказавшись вообще от литературного творчества.

Второй аспект непосредственно связан с противостоянием художника смерти и «гробу беспамятства». Арсеньев, создавая автобиографический текст, стремится «перелить» жизнь в книгу и этим защитить ее, обеспечить ей место в пространстве культуры. Такая книга — итог жизни художника, но в то же время она не может быть завершена. Арсеньев ограничил себя «юностью», но структурно так организовал текст, что перед нами предстает вся его жизнь — предстает «независимой» от повествовательного времени и потому может быть повторена в каких-то эпизодах, дополнена, «достроена» и т. п. И это есть тот эстетически состоявшийся результат, который с обязательностью закона венчает путешествие по жизни, совершаемое Арсеньевым — художником и человеком.

Таким образом, в рассмотренных произведениях Бунина, которые по праву можно считать вершинными, автор совершенно очевидно демонстрирует пространственную стратегию в построении художественного мира, обусловленную самой природой его мироощущения. Именно это обстоятельство позволяет говорить об органичном включении художника в общие процессы обновления искусства, связанные с наступлением эпохи модернизма, поскольку, как полагают исследователи, опространствливание

<sup>6</sup> «Через тернии к звездам».



времени и формы произведения в целом складывается в эту эпоху и трактуется как одна из важных характеристик ситуации модерн в художественном и философском сознании [см., например: Созина, с. 446—448; Деянов, с. 7—15; и др.]. Между тем подчеркнутая ориентация Бунина-художника на классические образцы, его стремление к ясности и гармоничности стиля, к эстетическому совершенству и завершенности образов обусловили тот факт, что в его творчестве создается по существу особый вариант русского модернизма — реалистический.

---

*Августин Аврелий.* Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992.

*Альберт И. Д.* Некоторые вопросы психологии творчества в романе И. Бунина «Жизнь Арсеньева» // *Вопр. рус. лит.* Львов, 1985. Вып. 1(45).

*Альберт И. Д.* Проблема памяти в системе этико-философских и эстетических взглядов И. Бунина // *Вопр. рус. лит.* Львов, 1983. Вып. 1(14). С. 113—120.

*Бальмонт К.* Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980.

*Белый А.* Золото в лазури. М., 1904.

*Бергсон А.* Материя и память. М., 1992.

*Бердникова О. А.* Концепция творческой личности в прозе И. А. Бунина : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 1992.

*Бубер М.* Я и Ты // *Квинтэссенция.* 1991 : филос. альманах. М., 1992.

*Бунин И. А.* Собрание сочинений : в 8 т. Т. 3, 6. М., 1994.

*Бунин И.* Полное собрание сочинений : в 9 т. Пг., 1915.

*Гауптман Г.* Драматические сочинения. М., 1900.

*Деянов Д.* Неклассическая рациональность и коммуникативные стратегии. Лекция 1 : Неклассическая рациональность и критика модерности // *Дискурс.* 1998. № 7. С. 7—15.

*Долгополов Л.* На рубеже веков. Л., 1985.

*Зайцев Б. К.* Сочинения : в 3 т. Т. 3. М., 1993.

*Иванов Вяч.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 2. Брюссель, 1974.

*Келдыш В. А.* Русский реализм начала XX века. М., 1975.

*Келдыш В.* На рубеже художественных эпох : (о русской литературе конца XIX — начала XX века) // *Вопр. лит.* 1993. Вып. 2.

*Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994.

*Колобаева Л. А.* Концепция личности в литературе конца XIX — начала XX века. М., 1991.

*Крепс М. Б.* Элементы модернизма в рассказах Бунина о любви // Нов. журн. 1979. № 137.

*Кузнецова Г.* Грасский дневник. М., 1995.

*Левин И.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М., 1994.

*Лосский Н. О.* Обоснование интуитивизма // Лосский Н. О. Избранное. М., 1991.

*Мальцев Ю.* Иван Бунин. М., 1994.

*Мамардашвили М.* Лекции о Прусте : (психологическая топология пути). М., 1995.

*Муценко Е. Г.* Путь к новому роману на рубеже XIX—XX веков. Воронеж, 1986.

*Мышалова Д. В.* Очерки по литературе русского зарубежья. Новосибирск, 1995.

*Набоков В. В.* Собрание сочинений : в 4 т. Т. 4. М., 1990.

*Никонова Т. А.* «Душа русского человека в глубоком смысле» : (повесть «Суходол») // Царственная свобода. О творчестве Бунина : сборник. Воронеж, 1995.

*Никонова Т. А.* О смысле человеческого существования в творчестве И. А. Бунина // И. А. Бунин: диалог с миром : межвуз. сб. науч. тр., посвящ. творчеству И. А. Бунина / ред. кол.: Е. Г. Муценко, Т. А. Никонова и др. Воронеж, 1999.

*Подорога В. А.* Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX—XX веков. М., 1993.

*Пращерук Н. В.* Художественный мир прозы Бунина: язык пространства. Екатеринбург, 1999.

Развитие реализма в русской литературе : в 3 т. Т. 3 : Своеобразие критического реализма конца XIX — начала XX века. Возникновение социалистического реализма / АН СССР, Ин-т мировой лит. ; отв. ред. П. А. Николаев. М., 1974.

*Рильке Р. М.* Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть. М., 1977.

Русская философия : словарь / под общ. ред. М. А. Маслина. М., 1995.

*Созина Е. К.* Сознание и письмо в русской литературе. Екатеринбург, 2001.

*Стивак Р. С.* Об особенностях художественной структуры повести И. А. Бунина «Суходол» // Метод, стиль, поэтика русской литературы XX в. Вып. 11. Владимир, 1977.

*Степун Ф.* Иван Бунин // Бунин И. А. Собр. соч. : в 8 т. Т. 1. М., 1994.

Судьбы русского реализма начала XX века. Л., 1972.

Теория литературы : в 2 т. Т. 2 : Историческая поэтика / С. Н. Бройтман ; под. ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004.

Феноменология искусства / Ин-т философии РАН. М., 1996.

Флоренский П. А. Столп и утверждение Истины : в 2 т. Т. 1(1). М., 1990.

Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

Хоружий С. С. Улисс в русском зеркале // Джойс Д. Собр. соч. : в 3 т. Т. 3 : Улисс : роман. Ч. 3; Комментарии. М., 1994.

Человек : мыслители прошлого и настоящего о его жизни, смерти и бессмертии, XIX век : сборник. М., 1995.

Юнг К. Г. Душа и миф. Шесть архетипов. М. ; Киев, 1997а.

Юнг К. Г. Человек и его символы. М., 1997б.

УДК 821.161.1'06

А. Р. Клягина

## РОМАНТИЧЕСКОЕ ДВОЕМИРИЕ И «ЭСТЕТИКА ДВУХ РЕАЛЬНОСТЕЙ» В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Искусство нового времени восставало против классических образцов, утверждало себя как принципиально новое, антитрадиционное. Разрыв с традицией манифестировался в программных статьях и выступлениях представителей нового искусства. Марианна Веревкина, ученица И. Репина, создатель группы «Братство святого Луки», предвосхитившей появление «Синего всадника», писала: «Романтическое движение как движение людей было антихудожественным, но гением его приверженцев оно было преобразовано в явление, колдовские чары которого до сих пор сохраняют власть над искусством. Романтизм — обновление искусства, но другое, чем обновление Ренессансом, однако столь же полное. В узком смысле этого слова Ренессанс останется в истории русского искусства бессмертной страницей. Искусство романтизма погибнет, оно устаре-